

Os regimentos das corporações dos ofícios mecânicos: O caso do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) do pintor português Vasco Fernandes

Joana Salgueiro

Resumo: O núcleo em estudo: *Retábulo-mor da Sé de Lamego* (1506-1511), obra de incontestável importância histórico-artística do pintor quincentista Vasco Fernandes, “Grão Vasco”, é um conjunto valiosamente documentado pelo seu contrato de obra, que subsistiu até à actualidade. No entanto, sabe-se que muitas vezes os dados empiricamente percebidos ou mesmo presentes nos actos notariais relativos à feitura do retábulo, por inúmeras razões, nem sempre correspondem na íntegra à realidade. O trabalho que se segue, tem como objectivo, cruzar o conhecimento técnico e material dos suportes destas pinturas, com os dados analisados nos regimentos das corporações dos ofícios mecânicos do trabalho das madeiras: *carpinteiros*, *carpinteiros de marcenaria*, *marceneiros*, *entalhadores* (e por comparação *pintores*); de modo a determinar, através das metodologias de examinação dos aprendizes dos ofícios, e restantes normativas, as técnicas e materiais de execução exigidas, no contexto histórico do período Renascentista português.

Palavras chave: Regimentos, ofícios mecânicos, retábulo, pintura sobre madeira, Vasco Fernandes, século XVI, Portugal.

Resumen:

El núcleo en estudio, el Retablo Mayor de la Sé-Catedral de Lamego (1506-1511), obra de incontestable importancia histórico-artística del pintor quinientista Vasco Fernandes, “Gran Vasco”, es un conjunto valiosamente documentado por su contrato de obra, que se ha conservado hasta la actualidad. Sin embargo, es sabido que muchas veces los datos empíricamente conocidos o incluso presentes en los actos notariales relativos a la ejecución del retablo, por numerosas razones, no siempre corresponden íntegramente a la realidad. El trabajo que se presenta, tiene como objetivo cruzar el conocimiento técnico y material de los soportes de estas pinturas, con los datos analizados en los reglamentos de las corporaciones de los oficios mecánicos del trabajo de las maderas: *carpinteiros*, *carpinteiros de marcenaria*, *marceneiros*, *entalhadores* (y por comparación *pintores*); de forma que se pueda determinar, a través de las metodologías de los exámenes para aprendices de los oficios, y restantes normativas, las técnicas y materiales de ejecución exigidos, en el contexto histórico del periodo Renacentista portugués.

Palabras clave: Reglamentos, oficios mecánicos, retablo, pintura sobre madera, Vasco Fernandes, siglo XVI, Portugal.

Abstract: The set in study: the *altarpiece of the Cathedral of Lamego* (1506-1511), a work of undeniable historical and artistic importance of the sixteenth-century painter Vasco Fernandes, "Grão Vasco" is fully documented by its legal contract, which lasted until the present. However, it is known that data often perceived empirically, or even present in notarial acts relating to the construction of the altarpiece, for several reasons, not always correspond fully to the entire reality. The work that follows, is intended to cross the technical and material knowledge of the supports of these paintings, with the data examined in the regiments of corporate mechanical crafts work of wood: *carpenters*, *joiners*, *cabinet makers*, *carvers* (and by comparison *painters*); to determine, through accreditation procedures of crafts apprentices, and other normatives what were the required techniques and materials in the historical context of the Portuguese Renaissance period.

Keywords: Regiments, mechanical crafts, altarpiece, wood panel painting, Vasco Fernandes, sixteenth century, Portugal.

Do contrato à realidade:

Em pleno período dos Descobrimentos, durante cerca de três décadas viveu-se em Portugal um ambiente intensamente dinâmico, relacionado com as transformações sócio-culturais e com o clima de entusiasmo sentido em torno das relações comerciais. Neste contexto, o célebre pintor quinhentista Vasco Fernandes, trabalhava activamente para as algumas das principais dioceses. De raízes visenses, é considerado um mestre de excepcional qualidade da arte portuguesa do século XVI. São fragmentárias as informações documentais sobre a sua vida e formação, factores que quando aliados à história lendária e ao peso da tradição desencadearam no século XVIII e XIX que se iniciasse a popularidade do epíteto “*Grão Vasco*” (Rodrigues, 1992: 29-75) relacionado com a questão da qualidade artística do “*Mito*” do “*Apeles de Viseu*”. Para o enraizamento desta denominação foi relevante a conotação influente deste artista, particularmente, nas pinturas regionais da época e posteriores, pois foi “*seguido e copiado como nenhum outro, ainda em vida e longamente após a sua morte*” (Rodrigues, 2007: 8).

Actualmente são atribuídas da sua mão, quer por documentação, quer por assinatura, as seguintes pinturas: “*os cinco painéis do antigo retábulo de Lamego, o Tríptico da Lamentação, ainda conhecido por Tríptico Cook, o São Pedro de Viseu e o Pentecostes de Coimbra*” (Rodrigues, 2007: 9). À luz do contexto deste período da pintura portuguesa, as soluções criativas e os registos de obra individual, característicos de cada oficina e seu mestre, transpareceram na primeira metade do século XVI, o processo de renovação dinâmico que se vivia. A pintura apresenta fortes influências das matrizes da Flandres, Países Baixos e da Itália “*Numa linguagem simplista, os dois processos são traduzíveis através das expressões «flamenguição» e «italianização»*” (Rodrigues, 2002: 19). O ambiente de progresso económico e grandes encomendas quer aos mercados nórdicos por importação, ou por via da produção nacional, consagrou-se devido à política de inovação promovida pelo mecenas da arte, o Rei D. Manuel I (1495-1521), (Salgueiro, 2009a: 4).

Ao nível da execução técnico-material das várias categorias de peças artísticas, entre elas as máquinas retabulares e a pintura sobre tábuas, reflectiram este impacto. Embora a localização geográfica da oficina fosse numa cidade de província, aparentemente, isolada: Viseu, longe dos grandes centros e da costa marítima, este pintor conseguiu compendiar as tensões estéticas vividas. À semelhança de outras oficinas que beneficiavam da presença da corte como Évora e Lisboa, a notável oficina viseense de Grão Vasco, laborou intensamente, pois a família real e o clero procuravam actualizar, segundo modas, as sedes dos seus bispados.

Grande parte das obras da oficina de Viseu, resultou das necessidades mecenáticas da Igreja, neste caso específico, das cidades locais, Viseu e Lamego, cujos bispos D. Fernando Gonçalves de Miranda e D. João de Madureira eram mentores. Províncias que na época eram burgos isolados, mas cujas dioceses eram importantes, atraindo a presença de artistas flamengos. Não se presume que as cidades de interior, como Viseu ou Lamego, não eram tocadas por este clima de mobilidade e abertura. O prestígio de uma oficina instituída na região, a qualidade do trabalho executado e as parcerias laborais com artistas flamengos, poderá ser justificação para a numerosa clientela e encomendas a Vasco Fernandes e discípulos nessas localidades.

Por conseguinte, causado pela revolução técnica, marcada pelas acentuadas necessidades religiosas e litúrgicas vividas nesta época, deu-se um aumento na criação artística das pinturas sobre suporte de madeira, visto que esta permaneceu ligada à concepção do Retábulo¹. Etimologicamente, o nome deriva do termo *retrotavulum*: *retro* - detrás, *tavulum* – mesa (Ramón, 2007: 35), no altar, e o seu surgimento deve-se às sucessivas reformas que atenuaram a importância da pintura mural no adorno da capela-mor, abrindo caminho à solução da máquina retabular enquanto ornamento arquitectónico. A expansão destas obras em painel, prende-se ainda à sua inserção no denominado *retábulo narrativo*, que paralelamente surge como resultado da evolução social, constituído por várias *pale*², que representa uma ou mais séries iconográficas (Martins, 2006: 9).

Este segmento de produção não se destinava ao mercado livre. Por norma o pintor correspondia às solicitações exactas do encomendante, constatadas nos contratos, sobre o processo de concepção da obra e a cumprir por ambas as partes. Como consequência concreta do grande relacionamento de importação e exportação, tanto de obras como de artistas, entre Portugal e a Flandres deu-se a expansão das já referidas soluções criativas nórdicas (Moura, 1992: 11-17), processo protagonizado pela Coroa portuguesa, influenciando não só o gosto da clientela: elite social e Igreja, mas também os mestres de oficinas portuguesas, como foi exemplo Vasco Fernandes.

Comprovando este contexto de relações e contactos artísticos com a arte e mestres flamengos, os documentos relativos ao *Contrato de obra do Retábulo-mor da Sé de Lamego* do qual, actualmente, restam cinco painéis – *Criação dos Animais*, *Anunciação*, *Visitação*, *Circuncisão* e *Apresentação do Menino no templo* [figura 1], revelam informações desde a sua encomenda até ao assentamento, na capela-mor da Sé (Salgueiro, 2009b; Salgueiro, 2010a). Sabe-se que do primeiro contrato assinado a 7 de Maio de 1506, para o segundo contrato datado de 4 de Setembro de 1506, a encomenda lavrada entre o bispo D. João de Madureira e o mestre pintor Vasco Fernandes, comportou alterações no sentido de um reforço da monumentalidade e narrativa da obra, tendo sofrido um aumento para vinte painéis (Correia, 1924: 99-100). O programa iconográfico manteve-se entre os contratos, sendo que as alterações fundamentais ocorreram nos temas das duas pinturas centrais e os restantes dispostos em três fiadas horizontais, constituídas por seis painéis cada e com seguimento de cima para baixo, e como resultado, incluíram os temas da Criação, do Pecado e da Redenção.



(a) (b) (c) (d) (e)

Figura 1 (a-e). Museu de Lamego, sala de exposição do *Políptico da Sé de Lamego*, óleo sobre madeira de castanho: (a) *Criação dos Animais*, 172 x 87 x 3,5cm; (b) *Anunciação*, 174,5 x 95,5 x 3,5cm; (c) *Visitação*, 177cm x 93 x 3,5cm; (d) *Circuncisão*, 177 x 96,5 x 3,5cm; (e) *Apresentação do menino no templo*, 178 x 96,5 x 3,5cm.

Veja-se parte da transcrição do segundo contrato (4 de Setembro de 1506) que Vergílio Correia publica em 1924, na qual se descreve a composição e dimensões da estrutura retabular, bem como o número e disposição das pinturas:

“(…) per o dito Vasco fr̃z pintor foy dito q a elle prazia como de facto aprouue e se obrigou a fazer hu Retaullo ao dito Sor bpo p̃era a sua see na capella do altar moor o quall Retaullo sera armado e sete oytavos dos quaaes oytavos o do meo sera de oyto pallmos atee dez se for necessário em ancho E de trinta pallmos e allto afora o guarda poo E chegara o dito Retaullo todo o riedor donde parte atee os pillares de pedra grandes q estam na capella (...) E será repartido cada oytavo destes afora o gramde do meo e três paynees cada hu delles e o dito oytavo do mº sera de dous paynees asy q per todos os paynees de huua parte e de outra co o oytavo do mº q tem dous paynees sam per todos xxx paynees os qees paynees chegara todos repartidos na mesma altura dos dous paynees do mº q sam de xxx pallmos co sua maçonaria e cada huu destes dous paynees seram de xb pallmos e alto co sua maçonaria.(…)” (Correia, 1924: 99-100)

Testemunhos escritos como o citado especificam as principais obrigações entre os assinantes, sendo estas desde: as económicas, às indicações estruturais, formais, ornamentais e materiais; assim como delimitam os prazos de execução, que nesta obra perduraram por cinco anos (1506-1511), ultrapassando a data estabelecida. O contrato de obra para este retábulo revelava ainda, explicitamente, a materialidade desejada da obra e as orientações artísticas de gosto do encomendante, facto que pode exprimir a confiança entre as partes pelo conhecimento da qualidade pictórica do mestre Vasco Fernandes. Realça-se, no entanto, que estes documentos atestam essencialmente as preferências do encomendante e não reflectem, necessariamente, a realidade laborada pelo mestre encarregado da obra, ou pelos mestres subcontratados para as restantes empreitadas.

No caso da construção do retábulo-mor da Sé de Lamego, para a especialidade de carpintaria, Vasco Fernandes subcontratou o mestre André Pires, e para a execução da talha/ marcenaria, os flamengos Arnao de Carvalho e João de Utreque. Na referida edição de Vergílio Correia, constam transcritos na íntegra os contratos para estas subempreitadas, passa-se a citar apenas os dados de maior relevância:

1) Contrato de fornecimento de madeira feito pelo carpinteiro André Pires ao pintor, 20 de Maio de 1506: “(...) andre pyz carpinteiro mor na dita cidade e logo hi per elle foy dito q elle se obrigaua como de facto logo obrigou de dar e entregar a vasco fr̃z pintor mor na cidade de Viseu esta madeira q se segue p̃era o retauollo da capella da see da dita cidade q elle he obrigado fazer .s. doze paaos de xbj pallmos em comprido e de huu pallmo e quadra e bem secos. It mais seis traues p̃era grade bem direitas e bem fornidas de xxxbj pallmos e comprido. It seis paaos de xj pallmos e comprido e e gordo de quadra huu pallmo e q no sejam tam secos. It seis paaos para as curvas de bj pallmos e coprido e de huu palmo e ancho e quatro dedos de grosso. It bj paaos de xb pallmos p̃era as trauessas da grade aimda q no sejam muito sequos, os quaaes pallmos seram cimqº pallmos e vara de medir todos a quall madeira o dito André pyz se obrigou de lhe dar e entregar (...)” (Correia, 1924: 97).

Analisando o descrito, fica claro que o carpinteiro lamecense André Pires se obrigou a entregar a madeira referente ao que se julga terem sido as estruturas do retábulo, tal como a própria discriminação indica eram constituídas por *paaos*, *traues p̃era grade*, *paaos para as curvas*, *paaos p̃era as trauessas da grade*. É nitidamente especificado o número de elementos pedidos, as suas dimensões: *comprido*, *ancho*, *grosso* e *quadra*, medidas em *pallmos*, *vara de medir* e *dedos*. Por fim, é também de salientar as várias indicações alusivas às características da madeira, que podia variar consoante a necessidade funcional e estrutural, desde *bem secos*, a *no sejam tam secos*, ou mesmo, *muito sequos*.

Numa tentativa de análise da terminologia utilizada no contracto de carpintaria, conjectura-se que os «*paaos*» corresponderem aos barrotes e vigas principais; as «*traues p̃era grade*» possivelmente às traves para a elaboração das grades ou denominados caixilhos necessários à fixação estrutural das pinturas e suas molduras, descrito no exame do ofício de ensamblador, onde após a execução de um “*painell fará hum cayxilho em que entre com suas mullduras (...) e jsto todo muyto bem feito e ornado*” (Langhans, 1946: 461-462). Os «*paaos para as curvas*» talvez para a função que o próprio nome indica. Por fim, calcula-se que os paus para as «*trauessas da grade*» pertencessem às madeiras utilizadas para a

execução das duas fileiras de travessas cujas marcas permanecem visíveis e cujas cavilhas de sustentação denominadas de “fora a fora”, atravessam actualmente o suporte (desde o reverso à camada pictórica). Na figura 2A esboçou-se a verde a presença das duas travessas (já não existentes), cuja fixação ao painel se dava nesses 5 pontos e que por sua vez seria esta estrutura um dos pontos principais de fixação da pintura à grade (da estrutura retabular).

Numa tentativa meramente conjectural (devido às limitações da observação possível) recorreu-se ao único retábulo quinhentista português *in situ*, o *Retábulo-mor da Sé do Funchal*, como meio comparativo (figura 2B). Apesar das devidas ressalvas, foi possível detectar na referida obra a presença de travessas (aparentemente não fixas por cavilhas) cujo relevo funcional mais uma vez se acentua não só para o painel mas igualmente para a fixação deste à estrutura.

Dados como estes são relevantes, não só para a análise do papel de cada mestre numa obra quinhentista, mas igualmente para a compreensão da relação ofício – função. Levando ao conhecimento dessas estruturas complexas e que devido às sucessivas alterações estéticas se perderam ou sofreram reformulações.

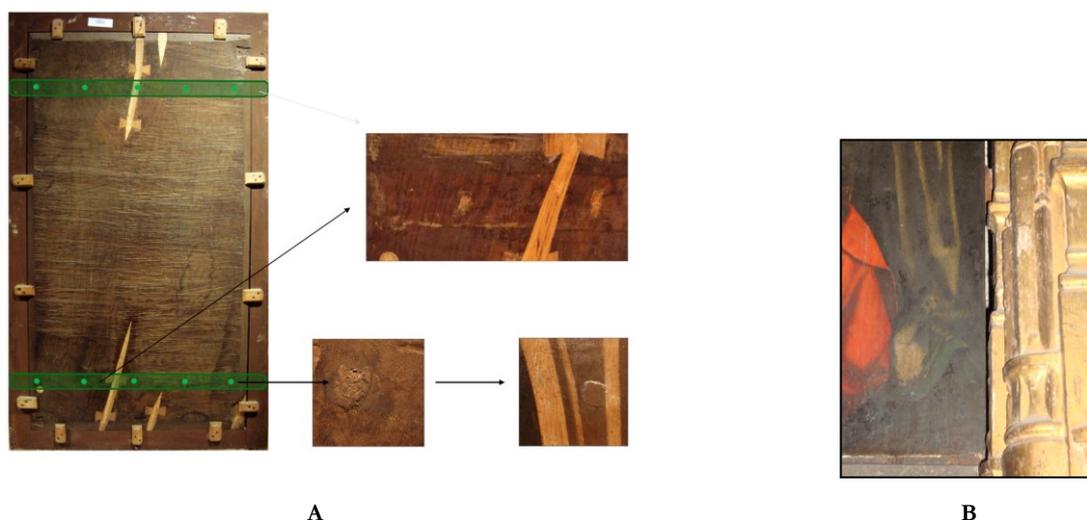


Figura 2 – A) Travessas originais fixas por cavilhas de “fora a fora” na pintura da Circunscisão (retábulo-mor da Sé de Lamego); B) Pormenor do canto inferior direito de um painel, travessa visível através do espessamento entre a pintura e a estrutura *in situ* do retábulo-mor da Sé do Funchal.

Para a execução da empreitada e assentamento da talha e marcenaria, o contrato explicita o acordado entre o pintor e os mestres flamengos subcontratados. No que se refere aos suportes dos painéis, as instruções vão desde a definição do número e material a fornecer, prazos de entrega em datas parcelares, dimensões e limites das obrigações de parte a parte.

2) Excerto do contrato entre o pintor Vasco Fernandes e os entalhadores Arnao de Carvalho e João de Utreque para a feitura da maçonaria do retábulo, 29 de Setembro de 1506: “(...) *Vasco fr̃z pintor mor na cidade de viseu e arnaão de carualbo e Jobam de vtreq̃z framemgos ora estamtes na dita cidade de Lamego p̃ra averem de fazer hu retauullo na capella do altar moor da dita cidade. E logo hi per o dito Vasco fr̃z pintor e mestre de obra do dito Retauullo foy dito q elle daua a dita obra de maçonaria ao dito arnaão de carualbo e ao dito Jobam de vtreq̃z aa empreytada q elles a façam e acabem o dito Retauullo sem lhe mingoar cousa alguma de macanaria (...) E p̃ra o dito acrecentamento do dito Retauullo os sobreditos mestres de maçonaria darã toda a madeira e pregadura q p̃ra o dito acrecentamento (...) E asy mesmo lhe darã doje a oyto dias dous paynees fectos e laurados p̃ra se avere de pintar e da feytura deste comtrato a coreta dias primeiros seguintes dez paynees e dhy e diamte atee*

outros coreta dias os outros paynees pequenos todos laurados e acabados perfectamente pêra se avere de pintar E os outros dous paynees grandes ficara pêra despoys quando lhe elle vco frz der madeira pêra elles. O quall Retaullo e obra sobredita o sobredito arnaão de carvalho e Joham de dutreqz se obrigaro hu por ambos e ambos por hu de a darem perfecta e acabada e asentada (...)” (Correia, 1924: 103 – 105).

Interpretando estes dados, torna-se evidente que a execução e ensablagem dos suportes dos painéis coube aos entalhadores Arnao de Carvalho e João de Utreque, e não ao carpinteiro André Pires como se julga na historiografia. Estes deram toda a *madeira e pregadura* dos dezoito painéis pequenos e entregaram-nos feitos, como diz o documento, lavrados e acabados perfeitamente para se poder pintar. Os primeiros dois painéis foram entregues após os primeiros oito dias da assinatura do contrato, os seguintes dez suportes após quarenta dias da firma do documento e após essa entrega, passados outros quarenta dias os restantes seis. Conduta diferente foi acutelada no final do contrato para os dois grandes painéis centrais, pois clarifica que esses seriam executados posteriormente quando Vasco Fernandes fornecesse a madeira para os fazer.

Apesar do valioso relevo destes dados notariais não pode afirmar-se, incontestavelmente, que todas estas relações estabelecidas através da análise destes registos, correspondessem ao sucedido/praticado, pois em obra surgem sempre contingências. Aliás, verifica-se que a “teoria documental” sofreu alterações na prática, pelo uso de madeira de castanho que não se coaduna com o acordado no contrato, onde constava o desejo de “*toda a dita maconaria q entrar na dita obra fora dos pillares será de boordo de frandes*” (Correia, 1924: 101), isto é “*Carvalho do Báltico, exportado por comerciantes de Bruges e da Antuérpia (...) de superior qualidade devido à sua densidade, que dificultava o empeno das pranchas e o ataque por insectos*” (Instituto, 2003: 50). Devendo-se certamente estas mudanças, a razões económicas enfrentadas em obra ou até mesmo à proximidade e abundância regional das matérias-primas, levando ao uso de madeira nacional, o que era uma prática igualmente comum na época.

Neste contexto, cabe a este estudo não só analisar a empreitada e construção técnica da estrutura dos suportes de Lamego, mas paralelamente, estabelecer conexões com as normativas dos ofícios da época. O objectivo é cruzar o conhecimento técnico e material dos suportes destas pinturas, com os dados analisados nos regimentos das corporações dos ofícios mecânicos, apenas do trabalho das madeiras, que remetem para os *carpinteiros, carpinteiros de marcenaria, marceneiros, entalhadores* (e por comparação *pintores*), de modo a determinar, através da metodologia de examinação dos aprendizes dos ofícios e restantes normas, as técnicas e materiais de execução exigidas, no contexto histórico do período Renascentista português.

Os ofícios mecânicos do trabalho das madeiras, os regimentos das suas corporações e a necessidade do estudo dos suportes:

Para o conhecimento da pintura sobre madeira é imprescindível a observação do seu suporte, desde o interior à sua superfície no reverso. Deste processo podemos obter informações materiais, técnicas, construtivas, de autoria, de percurso e entre muitas outras, do seu estado de conservação. Foi realizado o estudo completo dos suportes das cinco pinturas em estudo no âmbito do projecto *Materiais e Técnicas dos Pintores do Norte de Portugal* (Salgueiro, 2009b; Salgueiro, 2010a), cujos resultados principais e surpreendentes se passa a apresentar em formato síntese.

Contrariamente ao julgado e afirmado até à data na historiografia portuguesa, as pinturas do retábulo-mor da Sé de Lamego não são originalmente executadas sobre uma só prancha, o estudo acima mencionado revelou que o suporte da *Criação dos Animais* (172 x 87 x 3,5cm), *Anunciação* (174,5 x 95,5 x 3,5cm) e *Circuncisão* (177 x 96,5 x 3,5cm), são constituídos por um único elemento de madeira, a *Visitação* (177 x 93 x 3,5cm) e *Apresentação no templo* (178 x 96,5 x 3,5cm) por dois elementos. Estes dados foram confirmados através do exame radiográfico³ no qual se detectou a presença de cavilhas de madeira primitivas, lisas, cilíndricas, de extremidade curva, inseridas por

método furo-respiga, na zona dos chanfres ou bordos laterais, salvo na *Visitação e Apresentação no templo*, onde se encontram dentro da estrutura e por isso, intactas. As dimensões das cavilhas variam entre 9cm a 12cm de comprimento e 1,1cm a 1,4cm de diâmetro, estando dispostas regularmente, na vertical assegurando a união das pranchas.

Neste núcleo de obras os elementos de ensablagem são maioritariamente visíveis a olho nu, visto que se encontram (actualmente) inseridos nos bordos laterais onde observamos a cavilha cortada por consequência da forte supressão dimensional⁴ realizada à data de uma intervenção posterior onde se efectuou o corte dos limites das superfícies lenhosas. Em todo o perímetro dos reversos é notório um chanfre em média de 3,5cm. Nos topos, salvo na *Visitação* e na *Circuncisão*, foram alterados pela execução de rebaixos de 1cm numa possível intervenção, talvez para a adaptação das obras a molduras em décadas posteriores à sua criação. Depreende-se que, originalmente, estas pinturas eram constituídas por duas pranchas/elementos. Em suma, estas estruturas são constituídas por tábuas de fio longitudinal, corte tangencial e dispostas no sentido vertical, unidas com os veios desencontrados em junta viva, pelo referido sistema de ensablagem furo-respiga com cavilha de madeira.

Avança-se com a conjectura que primitivamente, a união das madeiras se desse com o auxílio de cola (grude) possivelmente de peixe, pois estudando os regimentos dos examinados para a função de ensamblador, no século XVI, todos eles determinam a necessidade do uso e domínio da preparação desta cola como veremos mais à frente. As espessuras dos suportes variam devido às proeminentes marcas de desbaste original por goiva, serra e enxó, sendo que em média (em todos) se mantém nos 3,5cm, podendo oscilar de 1,3cm a 4,5cm. À vista desarmada, observa-se a presença da já referida metodologia primitiva de ensablagem estrutural [figura 2A e B], por cavilhas de madeira cilíndricas inseridas de “fora a fora”, perpendicularmente, ao veio da madeira da prancha e atravessando a espessura da tábua. Dispostas em duas linhas de cinco cavilhas com 1,5cm de diâmetro, a cerca de 20cm dos topos e entre si, foram colocadas para fixação da anterior estrutura de travessas em madeira [figura 2A].

É importante ressaltar que a primeira análise técnica a este políptico, deu-se em 1961 quando a investigadora Jacqueline Marette observou a *Criação dos Animais*, e julgou tratar-se de madeira de carvalho: “CHÉNE (...) *Fil longitudinal*. (...) *Une planche. Témoins d'assemblage à cheville sur la rive du côté gauche du panneau. Emplacement d'une ancienne traverse et de 4 chevilles de fixation en chêne, au sommet du panneau. Bords du support taillés en biseau de 35mm.de profondeur*.”⁵ Dados exclusivos até 1983(?), ano em que no Instituto José de Figueiredo (I.J.F.) se realizou a identificação científica da madeira da pintura *Visitação*, por intermédio de micro-amostra, na qual se concluiu ser “*madeira de castanheiro: Castanea Sativa Mill*”⁶, dissipando assim qualquer dúvida.

Pelo supradito, fica clara a pertinência do entendimento das metodologias técnicas de execução da denominada pintura sobre madeira, e igualmente da necessidade de estabelecer a ponte comparativa para os documentos/testemunhos das “leis” que regiam estes mestres nos seus diferentes ofícios, sendo apenas focadas neste estudo as especialidades do labor artístico da madeira pelos: *carpinteiros, carpinteiros de marcenaria, marceneiros, entalhadores*. Urge compreender os limites de cada corporação/ofício, e tendo consciência que a presente reflexão é sobre pintura, por comparação serão igualmente abordados os *pintores*. O objectivo passa por determinar, através das normativas e da descrição dos exames a que os candidatos a mestres eram sujeitos, as técnicas e materiais de execução exigidos na época. Normalmente, estes regimentos reflectem metodologias usadas no período histórico contíguo à sua “publicação” e que, no presente caso de estudo, espelham o período Renascentista. O contexto que se passa a abordar reflecte os regimentos que foram estabelecidos na cidade de Lisboa, embora sejam representativos do que sucedeu no território português.

É sabido que no território português, D. João I oficializou em 1383 a organização dos mestres na cidade de Lisboa, que pela primeira vez, tiveram representação oficial na Câmara de Lisboa. Já no reinado de D. Afonso V, quatro dos representantes dos ofícios mecânicos eram autorizados a assistir às vereações na qualidade de olheiros. No século XVI, iniciou-se em Lisboa a intervenção do «colégio dos vinte e quatro» na administração da cidade, câmara corporativa junto da vereação municipal e de onde o nome de Casa dos Vinte e Quatro se começou a radicar (Langhans, 1946: XXXII). Não havia apenas representantes dos mestres, mas sim corporações, que mais tarde o rei D. Manuel I iria reorganizar. A eleição para os vários cargos do governo dos ofícios, tais como Juizes dos ofícios, e da Casa dos 24, dependia directamente da aprovação do município. Este intervinha igualmente quando os «mesteirais» demoravam na eleição dos seus 24 procuradores que, quando eleitos, seguiam à Casa do Senado, onde Juizes e Vereadores lhes deferiam o juramento. Também o município promovia a fixação dos oficiais mecânicos na cidade.

Muitas outras providências haveria, no entanto, o essencial é focar até que ponto o “município” intervinha na actividade de cada um dos ofícios. Os mais antigos regimentos datam da primeira metade do século XVI. São elaborados de acordo com as referidas autoridades municipais e entende-se por *regimento do ofício* o documento que “(...) *continha aquelas normas da profissão que se referiam à técnica do seu exercício, à moral social e à disciplina interna do seu desempenho, ao exame dos candidatos a mestres, à instituição das autoridades e à discriminação dos seus deveres*” (Langhans, 1946: LXXV). Em Portugal e na sua grande maioria, os regimentos foram elaborados nos séculos XVII, XVIII e ainda no século XIX, concluindo-se que “(...) *os mesteres mantiveram a sua organização através de tôdas as vicissitudes, atentos às exigências da época e sem necessidade de modificarem a estrutura tradicional*” (Langhans, 1946: LXXVI).

Após estes dados introdutórios, cabe-me ressaltar que se seguem várias citações de elevado valor histórico e documental, imprescindíveis ao presente trabalho e que apesar de publicadas há várias décadas, se perderam no tempo, não tendo sido exaustivo, a meu ver, o uso e interpretação das mesmas.

É imperioso analisar o primeiro regimento de que se tem registo, o dos ofícios de *Ensambladores, Entalhadores e Imaginários*, estando os três ofícios englobados numa só corporação denominada, à data, de *Carpinteiros de Marcenaria*, tendo o documento sido celebrado a 31 de Dezembro de 1549. Publicado em 1943/46 por Franz-Paul Langhans e Marcelo Caetano, especifica: “*Carpinteiros de Marcenaria. Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginários de 31 de Dezembro de 1549. Esta he A maneira que daqui em diante se terá nas emgimynações dos carpinteiros de maçenaria E Asi os veadores que em cada hum Ano fforem E as pessoas que se quizerem emgimynar dos ofícios Aqui declarados. S. Asamblador he emtalhador he Imaginayos terem há maneira segumte Asi os veadores como As pessoas que se quizerem emgimynar dos segumtes offícios ou de algum delles. (...)*” (Langhans, 1946: 461).

Neste documento, são referidas explicitamente as normas para abrir loja («temda») na cidade de Lisboa: “*Item Será Avisada toda a pesoa asi naturall como estramgeiro que daquy em diante nom asentara em llyxboa nem seu termo nem tomara obra de nenhuma maneira que seja sem primeiro ser examynado pellos Veadores que Em cada hum ano fforem emleitos pellos officiaes deste ofício e çomffirmados pella câmara desta cidade de llyxboa os quaes Veadores como as pesoas que se quizerem emgimynar terem há maneira que se Ao Diante segue*” (Langhans, 1946: 461); as condicionantes de actuação para os «veadores» e examinadores («emginadores»), cujo incumprimento exige coima em reais e dias de tronco: “*Item primeiramente serão Avisados os ditos veadores que em cada hum Ano fforem que sendo caso Se queira emgimynar Allguma pesoa. S. filho ou Parente ou crjado de allgum dos taes Veadores ho tall veador nom ffara A tall emginação, Senão seu parceiro com hum do Ano pasado que mais semsospêita seja E o Veador ou VeAdores que ho comtrajro ffizerem ou çomsemntirem ter temda ou tomar obra quall quer pessoa ou Pesoas pagarão cada hum delles ditos veadores dous mill reais E trimta dias no tromquo A metade pêra as obras da çodade e a outra pêra quem os Açussar*” (Langhans, 1946: 461); e por fim, a maneira em que terão de ser efectuados, na prática, os exames aos

candidatos «emgiminante» a mestres, sendo português «naturall» ou estrangeiro, e cuja aprovação lhe dará a desejada «carta» de como foi examinado. Seguem-se os distintos modos:

- Os ensambladores («asamblador» ou «samblador») fazem-se examinar da seguinte forma: “*Item toda ha pessoa que se quiser emgiminar de sembragem somente asi naturall como estrangeiro terá há maneira seguynte. Item primeiramente ffalo há saber a ambos os emgimnadores com que se ouver demgimynar pera que elles distos veadores detriminem em quall de suas Casas se hira Emgiminar e tamto que o tall emgiminante ho Souber o tall Emgimnador nom será obriguado dar lhe mais do que ha casa pera ffazer sua obra. Item trará toda há faramemta que ouVer myster pera fazer ha tall peça dobra Em que se ouVer demgimynar e tamto que basi tiver ffeyta fará hum paynel de oito pallmos ou mais de larguo e alltura conforme a tall largura; grudado com grude de peixe ho quall grude fará em çassa do dito emgimynador e despois de grudado o tall painell fará hum cayxilho em que emtre com suas mullduras de copos solltos e jsto todo muyto bem feito e ordenado Ao modo Romano com pertemçe Ao tall ofício e pera aVer de ser emgiminado. Item fará mais tall oficiall pera ornar este painell dous pelleres As ylbarguas com suas Vazas e capiteis todo de mulldura e por baixo das vazas dos taes pelares corera huma mulldura em que caregue os ditos pillares he em çima dos capiteis corera outra mulldura pera dar fim há tall peça dobra he estes pillares com suas vazas e capiteis e asi as mullduras seram muyto bem ornadas e acabadas como pertence há serem bem feitas e a tall emgimynação Requere. Item tamto que a tall peça for Acabada os ditos veadores mamdarã chamar quatro officiais do dito offiço haquelles em que hos taes careguos soem damdar e despois de todos Juntos com seu escriuão tomarão comta de todas haquellas peças que pertencem Ao dito ofiço e achamdo ser auto e sofiçiemte pera tomar obras E ter temda lhe mamdarão pasar sua certidão pera há câmara pera que os senhores Vereadores lhe mamdem pasar sua carta Em fforma pera que em todo tempo se saiba como foi emgimynado na Verdade.*” (Langhans, 1946: 461-462).

Sumariamente, fica claro que o examinado teria de trazer a sua ferramenta, fazer um painel de oito palmos (ou mais) de largura e a altura conforme/proporcionalmente à largura, colado com grude de peixe feito na casa do examinador. Seguidamente fazia um caixilho em que o painel entrasse com a sua moldura, tudo bem feito, justo e bem ornado ao modo Romano.

- Os entalhadores («emtalhador») para serem mestres no ofício teriam de executar duas peças ornadas e lavradas ao modo romano, sendo estas um friso de cinco palmos de comprimento e um pilar de seis palmos de comprimento: “*Item primeyrament ffalo ha saber ha ambos hos veadores como hatras esta deçrãrãdo he em casa de hum delles fará hum fryso de cinco pallmos de comprido e mais fará hum pillar de seis pallmos de comprido he estas duas peças serão muyto bem ornadas e lavradas Ao Romano como se aguora custuma; e pertencem pera se aVer demgimynar ho tall offiçiall e tamto que as tuer os ditos Veadoes mamdarã chamar os taes offiçiaes e todos Juntos há Verão e achamdo as tais peças dobra serem boas E de Receber lhe mandarão passar sua certidão per seu escriuão pera que na câmara desta cidade lhe mamdem passar sua carta em forma pera que em todo tempo se saiba como foy emgimnado na verdade.*” (Langhans, 1946: 462).
- Os imaginários («Imaginayos») de madeira, pedra e barro executavam o seguinte exame: “*Item Esta he a maneira que se terá nas pessoas que se quizerem emgiminar de maquenarya. S. de madeira e pedra e barro. Item primeiramente ffalo há saber há ambos hos emgimynadores como hatras Esta deçrãrãdo primeiramente ffara hum cruçufiço posto na cruz com seu monte calluaryo e o tall cruçufiço será de quatro pallmos ou mais e asi mais ffara huma Imagem de nosa senhora do mesmo tamanbo As quais duas peças seram muyto bem ffeytas e acabadas como pertencem pera a tal emgimynação e ofiço Requere E tamto que asi tiner feitas as ditas peças mamdarão chamar os ditos ofiçyaes Atrás deçrãrãdos e achamdo o tall offiçiall ser auto e sofiçiemte pera ser emgimnado lhe mamdão passar sua certidão per seu escriuão pera hir a câmara desta cidade pera lhe mamdarem passar sua carta em fforma pera que em todo o tempo se saiba como ffoy emgimnado na Verdade.*” (Langhans, 1946: 462). A carta de mestre neste ofício era passada após a aprovação na realização de um crucifixo na cruz de quatro palmos com o seu monte calvário e uma imagem de Nossa Senhora com as mesmas dimensões.

Por fim, o regimento dita uma série de normativas para o exercício da profissão e medidas disciplinares de punição aos incumpridores, institui as autoridades e descreve os deveres de todos.

Destes «Itens» destacam-se, entre vários outros de igual pertinência, os seguintes: o de nenhuma pessoa poder fazer obra sem que seja examinada e possua carta, pois quem o fizer é punido; e o item que descrimina o valor a pagar para ir a exame “(...) *nom paguara mais de quatrocentos reais a metade pera as despesas do officio e a outra ametade pera os emgimynadores por seu trabalho (...)*” (Langhans, 1946: 463), sendo o dobro para estrangeiros. Resta referir que consultando (na publicação supracitada por Franz-Paul Langhans e Marcelo Caetano) os dados referentes aos ofícios de *Marceneiros* e *Carpinteiros*, ambos remetem para o regimento dos *Carpinteiros de Marcenaria* mencionado. Quanto à informação documental alusiva ao ofício dos *Pintores*, esta é escassa e alude apenas à “*Regulamentação de 1539 os pintores estavam anexos à bandeira de S. Jorge. Foram, depois expulsos da C24.*” (Langhans, 1946: 477).

No entanto, uma publicação anterior, de Vergílio Correia em 1926, tinha divulgado já o «*Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572)*» acautelados no arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Neste livro estão as transcrições dos regimentos reformados, divididos por capítulos, compilados em 1572, mas cujos acrescentos foram sendo anexados. Consta neste documento uma inúmera lista de regimentos de ofícios, dos quais iremos abordar os relativos aos *Pintores*, *Carpinteiros* e *Marceneiros: Ensambladores (Imaginária e Escultura) e Entalhadores*.

- O capítulo XXXIII apresenta o *Regimento dos Pintores* cujo exame era distinto consoante a técnica pictórica, podendo o examinando optar por pintura a óleo, tempera ou fresco, e ainda dourado ou estufado “4.- *E o que se examinar de pintura de óleo traraa hua tauoa de quatro ou cinco palmos em quadra e em casa do juiz pintara a Imagem que lhe elle disser em modo na dita tauoa aja maçanaria, paisagem e algumas menudências para que entudo se veja sua suffiçiença. E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessárias, e o ornamento della: 5.- E o que a tempera ou fresco quiser vsar faraa em parede a fresco e em panno ou tauoa a tempera figura ou lauor romano ou grotesco querendo vsar de tudo e fazendo o sobredito ficara examinado de todas as cousas aa dita pintura de tempera ou fresco inferiores: 6.- E o dourado ou estofado somente quizer vsar por mais não poder alcançar faraa hua peça de ouro bornido e mate em a qual haueraa algu plano ou tauoa per si de dous palmos em que faça alem do dito dourado dois palmos de rapado e faraa mais hu pão de branco bornido e encarnaraa hu rostro de vulto de hua virgem de encarnação polida.*” (Correia, 1926: 104).

O capítulo XXXVIII apresenta o *Regimento dos Carpinteiros*, cujo exame consistia em fazer vários dos elementos constituintes de uma casa de quatro águas, sendo este ofício afastado do interesse para este estudo. Avança-se para o capítulo XXXV, onde se define o *Regimento dos Marceneiros* e cujo documento se divide em duas partes com exames distintos: o dos *Ensambladores*, que inclui um exercício de *imaginária*, e o dos *Entalhadores*, sendo que ambos os ofícios pertencem ao mesmo regimento.

- Assim sendo, segue-se “*Exame de Ensambladores 6.- E todo o official que se quiser examinar de ensablage faraa hu painel de sete palmos de alto e cinco de largo e isto se entenderaa co o quadro que teraa ao redor, o qual ocuparaa por cada parte meo palmo e nelle faraa hua moldura co ceppos soltos muito bem feita e ordenada que ocupe três partes de quatro da largura do caixilho: 7.- O painel grudaraa co grude de peixe que por sua mão daraa diante dos examinadores: 8.- Ornaraa este painel co duas columnas dóricas proporcionadas a altura delle. As quaes depois de torneadas estariaraa pela ordem que estriao as columnas dóricas: 9.- Item faraa hu pedestal por baixo deste painel tão alto como he necessário para columnas de sete palmos co resaltos saídos tanto fora que possam receber as columnas que em cima se pousarem, o qual ornaraa de muito boas molduras, cimalha, e vasa tudo muito bem resalteado: 10.- Encima das columnas faraa hu friso assi mesmo dórico co tegriphos bem compartidos, architraue, friso e cimalha e encima frontispício de modo que fique acabado e ornado o dito painel usando em todas as medidas da dita peça as regras da arte e fazendo tudo conforme a traça q estaa no principio deste regimento dando a cada mebro sua denida proprção: 11.- Item faraa mais alem da sobredita peça alguns instrumentos per onde se começa que os sabe fazer e ordenar – a saber – há garloppa, hu rebotte, hu gulberme, hu filbarete, hu ceppo de moldura bem ornada.*” (Correia, 1926: 109 - 110).

A enumeração/narrativa deste exame é valiosa, não só pela inúmera informação que transmite no que se refere às relações de escalas e medidas de proporção usadas na época, mas igualmente pelos pormenores descritivos do trabalho que este ofício de ensamblador operava. O exame consistia na execução de um painel, seu caixilho e moldura ornamentada desde o pedestal, às colunas dóricas, friso, arquitrave, cimalha e frontispício, sempre conforme a traça estabelecida. Além da peça, o examinado teria de conhecer, ordenar e fazer alguns instrumentos necessários à sua prática.

- Seguindo-se, descrito ainda no exame dos ensambladores, o exercício opcional para quem se quisesse *examinar para imaginária ou escultura de madeira*, que consistia na produção de duas peças com as mesmas dimensões, um Cristo na cruz com seu calvário e uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus ao colo lavrada toda em redondo “(...)13.- E o que se quiser examinar de imaginaria, ou escultura de madeira, faraa hu Cristo de três palmos de comprimento posto na cruz co seu caluário: Item faraa mais bua imagem de nossa Senora co o menino Jesu no colo, a qual seraa do mesmo tamanho de Christo laurada toda em redondo: 15: Nas qaes duas peças mostraraa beleza de rostos, formosura de mãos, boa ordem nas posturas, e boa inneção no panno e cabellos. As quaes peças quando fezer se não consintiraa que tenha modello diante nem outra cousa alqua per onde contrafaça: 16.- E tanto que assi tiuer feito as ditas peças os examinadores mandarão chamar quatro officiaes imaginários q co elles as veção, e achando que tem as partes que atrás se apontão passarão ao dito official sua certidão para ser feita sua carta como atrás dito.” (Correia, 1926: 110). Ressalva-se que não se cita o exame dos *entalhadores*, visto este consistir em laborar vários dos elementos constituintes de uma máquina retabular, não havendo alusão a estruturas em painel.

Em suma, depreende-se pela análise destes documentos que cada mestre de ofício tinha uma função muito definida e “legislada” pelos seus regimentos. E o caso prático do Retábulo-mor da Sé de Lamego é um exemplar desta organização. Comprova-se, pelo seu contrato e restantes actos notariais, que Vasco Fernandes assumiu o cargo de empreiteiro mestre de obra, mas subcontratou os restantes mestres para as respectivas especialidades como já era dever na época. Eram feitas distribuições de tarefas organizadas segundo a «carta» de cada um, pese embora, as fronteiras de trabalho entre cada mestre não fossem totalmente limitadas, sendo natural e comum que pudessem trabalhar (na prática) em equipa. Não obstante, estes escritos são relevantes, pois testemunham tanto a história dos mestres dos ofícios mecânicos como a igualmente importante história da técnica artística e dos materiais utilizados que, quando dados a conhecer, nos ajudam a distinguir períodos cronológicos.

Conclusão

De um modo geral, pode concluir-se que é imperioso fazer uma leitura da obra do passado, desde o momento cultural concreto em que foi criada até os nossos dias, abrangendo todo o processo histórico, técnico e documental. O presente núcleo de painéis engloba obras semelhantes a tantos outros casos da pintura quinhentista portuguesa, de modo que este estudo se assume, além do avanço no conhecimento do *corpus* da obra deste mestre, como um contributo para que, de futuro, se possam alcançar conclusões melhor fundamentadas sobre os tipos de estrutura retabular, as técnicas de ensamblagem e os constituintes internos (entre outra variedade de informação preciosa), que coloca o suporte lenhoso num novo patamar de importância.

A interpretação das técnicas utilizadas para a execução de painéis, quer por corporações de ensambladores, marceneiros ou mesmo pelo próprio artista, permite compreender momentos históricos, de acordo com as características evidenciadas pelas distintas oficinas.

Em suma, esta temática surge pela necessidade de suprimir esta lacuna na área da investigação científica em Portugal, visto que ocorrem inúmeros estudos das técnicas pictóricas dos artistas,

omitindo-se, por norma, a importância técnica e estrutural do suporte lenhoso, usualmente o lado “não visível” da obra. Questiona-se tal facto, visto ser evidente que o suporte numa pintura quinhentista representa a quase totalidade da sua materialidade, como alguns investigadores têm vindo a alertar.

Agradecimentos

Trabalho realizado no âmbito do projecto *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal*, desenvolvido pela área temática da "Conservação dos Bens Culturais", constante na linha de investigação de Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto. Com o co-financiamento comunitário do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) e do Programa ON. 2 – O Novo Norte - Eixo Prioritário III - Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial, Domínio Património Cultural.

Agradeço ainda aos seguintes: Ana Calvo (Orientação); Dalila Rodrigues (Co-orientação); Agostinho Ribeiro (Dir. Museu de Lamego); José Pessoa (DDF-IMC); Georgina Pinto Pessoa; José Moreira; Eduardo Machado; e à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Notas

- [1] Esta expressão designa “(...) *um painel ou um conjunto de painéis de pintura, de escultura ou mistos colocados por detrás da mesa de altar, tal como a expressão indica (...). O termo retavollo também se aplica a um tríptico de volantes móveis mas, sobretudo, a partir dos inícios de quinhentos, a um políptico pictórico, escultórico ou misto, com a sua complexa armação*” (PEREIRA, Fernando António Baptista, 2001: 76 – 78).
- [2] Plural italiano de “pala”, também é comum o termo “palas”, adaptação do termo original à língua portuguesa.
- [3] Radiografia *in situ* aos cinco painéis do Retábulo-mor da Sé de Lamego - realizada no âmbito do projecto MTPNP, ao abrigo do QREN e do Programa ON.2 – O Novo Norte, no ano de 2009, pela equipa da DDF – IMC (Pólo Lamego) liderada pelo Dr. José Pessoa e Georgina Pessoa com a colaboração de Joana Salgueiro e acompanhamento da UCP.
- [4] Apresentei a conjectura sobre a justificação e datação provável do corte, no segundo estudo do projecto mtpnp (UCP-QREN), intitulado “*Levantamento do estado de conservação do suporte dos cinco painéis do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes*”.
- [5] “CHÊNE (...) ÉCOLE PORTUGAISE (...) VASCO FERNANDEZ, VERS 1506-1511. *La Création des Animaux. Fragment de retable. Lamego, Musée. Peint pour la cathédrale de Lamego 1.700x850x40mm. (...) Fil longitudinal. Très bon état. Une planche. Témoins d'assemblage à chaville sur la rive du côté gauche du panneau. Emplacement d'une ancienne traverse et de 4 chevilles de fixation en chêne, au sommet du panneau. Bords du support taillés en biseau de 35mm.de profondeur. Taille régulière, sans doute à la scie.*” (Marette, 1961:202).
- [6] Vd. Instituto José de Figueiredo: Restauo, Investigação nº 22, por (?), 1983(?) “*Quadro nº16, Visitação (Museu Regional de Lamego) Camadas de crescimento largas. Textura média. Porosidade em anel: zona de primavera com 4-5 poros de largura, grandes, elípticos ou ovais, numerosos, na maior parte solitários; transição muito gradual para a zona de Outono, onde os poros isolados e em múltiplas radiais de 2-4, desenham cadeias sinuosas e ramificadas (disposição dendrítica). Parênquima metatrequeal. Raios ignais e muito finos. Madeira de Castanheiro (Castanea sativa Mill.)*”.

Bibliografia

CORREIA, Vergílio (1926). *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa (1572). Subsídios para a História da Arte Portuguesa XXII*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

CORREIA, Vergílio (1924). *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

INSTITUTO. Português de Conservação e Restauro (2003) *Conservar é Conhecer*. Lisboa: IPCR/IMC, Museu Nacional Machado de Castro.

LANGHANS, Franz-Paul; CAETANO, Marcelo (1946) *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional. vol. I e II.

MARETTE, Jacqueline (1961). *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII au XVI siècle: publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: A.&J.Picard.

MARTINS, Fausto Sanches. Sob o Mecenato de D. Miguel da Silva, Vasco Fernandes transformou a catedral de Viseu na “Secunda Roma”. *Estudos de Homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (2006). vol. 2.

MOURA, Vasco da Graça (1992). Vasco Fernandes, ou a pintura entre a Flandres e as Beiras. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

PEREIRA, Fernando António Baptista (2001) *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*. Lisboa: Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

RODRIGUES, Dalila (2007). *Grão Vasco*. Lisboa: Alêtheia Editores.

RODRIGUES, Dalila (1992). Vasco Fernandes ou a contemporaneidade do diverso. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

RODRIGUES, Dalila (2002). *Grão Vasco e a Pintura Portuguesa do Renascimento (c. 1500 – 1540)*. Salamanca: Consorcio Salamanca/Museus Grão Vasco.

SALGUEIRO, Joana. “Contexto histórico da pintura quinhentista de Vasco Fernandes: A necessidade do estudo técnico e material do suporte”, In MTPNP, 2009,a.

http://citar.artes.ucp.pt/mtpnp/vasco_fernandes.php

SALGUEIRO, Joana. “Estudo técnico e material do suporte dos cinco painéis do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes”, In MTPNP, 2010,a.

http://citar.artes.ucp.pt/mtpnp/vasco_fernandes.php

SALGUEIRO, Joana. “Levantamento do estado de conservação do suporte dos cinco painéis do Retábulo-mor da Sé de Lamego (1506-1511) de Vasco Fernandes”, In MTPNP, 2009,b.

http://citar.artes.ucp.pt/mtpnp/vasco_fernandes.php

VIVANCOS RAMÓN, Victoria (2007) *La conservación y restauración de pintura de caballete: Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos.



J. Salgueiro

Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa
Rua Diogo Botelho 1327, 4169-005 Porto, Portugal
jsalgueiro@porto.ucp.pt

Joana Salgueiro em Doutoramento de “Conservação de Pintura” na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto (Bolsista FCT / Investigadora CITAR). Licenciada em Arte, Conservação e Restauro com especialização em Escultura e Talha pela Escola das Artes da U.C.P. Docente da Escola das Artes (2006-2007).

Artículo recibido el 01/03/2010.
Artículo aceptado el 29/06/2010.